



Rome et le tragique : questions

Marie-Hélène Garelli

► To cite this version:

Marie-Hélène Garelli. Rome et le tragique : questions. Colloque du CRATA : Rome et le tragique, Mar 1998, Toulouse, France. pp.9-19. halshs-00514371

HAL Id: halshs-00514371

<https://shs.hal.science/halshs-00514371>

Submitted on 4 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Rome et le tragique : questions.

Marie-Hélène GARELLI-FRANÇOIS
(Université de Toulouse-Le Mirail)

Toute réflexion sur le tragique est ambitieuse parce qu'à la fois démesurée et, finalement, mal définie, susceptible, donc, de toutes les errances critiques. Il y a une quarantaine d'années, Fernand Robert ouvrait un colloque sur la tragédie par la remarque suivante (un peu "rapide" sans doute si l'on considère les multiples travaux consacrés à ce thème par la critique littéraire et la philosophie moderne) : "Tragique est un mot que nous employons tous les jours, à propos même d'événements qui n'ont rien à faire avec le théâtre. C'est une idée qui a l'air de nous être familière ; c'est une idée tout de même dont la nature profonde fait problème pour nous..."¹. Cela ressemble à une évidence ou à un lieu commun. Il paraît toujours plus simple, bien entendu, d'appréhender et de définir la catégorie inverse, le comique². La remarque traduisait plutôt, croyons-nous, la situation délicate, souvent en porte-à-faux, dans laquelle se place la critique contemporaine lorsqu'elle entreprend de traiter de l'essence de la tragédie, en particulier celle de la tragédie antique. Ce qui gênait (modérément) F. Robert, c'était l'extension de sens sur laquelle se fonde l'expression, notamment dans la réflexion philosophique qui, depuis le XIX^e siècle s'est emparée de la notion. "Sentiment du tragique", "tragique de l'existence ou du quotidien"... sont autant de formules qui nous renvoient à quelque chose de plus vaste que le simple domaine littéraire et théâtral. Cette notion de tragique, qui semble nous être devenue

¹ "Les origines de la tragédie grecque", dans *Le théâtre tragique*, éd. J. Jacquot, Paris, C.N.R.S., 1960, p. 9-18 : 9. Ne déformons pas toutefois la pensée de F. Robert : il entendait en réalité revenir sur l'étymologie du mot tragédie.

² La différenciation des genres va de pair avec l'étude du mélange des genres, mais notre propos n'est pas de nous étendre ici sur cette question. On sait depuis longtemps que la tragédie antique, celle d'Euripide en particulier, contient des éléments comiques : cf. l'ouvrage de B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia. Untersuchungen zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, "Hypomnemata", 772, 1982 ; L. Biffi, "Elementi comici nella tragedia greca", *Dioniso*, 15, 1961, p. 89-102 ; O. Taplin, "Fifth Century Tragedy and Comedy : A Synkrisis", *JHS*, 106, 1986, p. 163-174.

indispensable, nous l'employons comme une catégorie à valeur éternelle et universelle : une telle position même est-elle fondée? Voilà une première difficulté que nous ne saurions éluder. En choisissant de l'appliquer à l'Antiquité comme grille de lecture de textes à la fois théâtraux et non-théâtraux, nous nous engageons sur une voie d'autant plus périlleuse que les critères de définition antiques différaient bien entendu des nôtres. Ces quelques lignes n'auront donc pas la prétention d'arrêter une définition, mais seulement de poser, à propos du tragique, une série de questions.

La réflexion sur ce que nous nommons le tragique est née de la "nostalgie" d'un XIX^e siècle en quête de références, après l'épuisement de la grande production tragique des siècles précédents ; elle s'est enrichie d'une attente après la disparition d'un genre que, par ailleurs, des représentations de plus en plus nombreuses tentaient de faire revivre ; elle peut s'expliquer par le désir, vain sans doute, de ressusciter la création tragique après une interrogation sur son essence, ou, plus poétiquement, sur "le secret perdu"³ : la technique, le recours aux modèles s'avérant en ce domaine impuissants, c'était bien à l'abstraction qu'il fallait avoir recours, à une théorie de l'existence, de la situation de l'homme dans le monde que proposait la tragédie. C'est ainsi du moins que, dans un article consacré au tragique de Sophocle et d'Anouilh⁴, Lesky envisageait cette interrogation : selon lui, "poser le problème des limites et de l'essence" du tragique revenait à "poser le problème des limites et de l'essence de notre être." Il serait inutile de citer ici tous les écrivains et philosophes qui se sont engagés dans une réflexion sur la notion. Mentionnons simplement Schopenhauer qui, sans doute, fut l'initiateur de ce grand mouvement en proposant, au tout début du XIX^e siècle, une réflexion sur le "sentiment du tragique"⁵ et divisa en catégories les différentes formes de tragiques.

³ Une réflexion plutôt normative sur les genres, la dramaturgie et sur les "caractères" et la structure de la tragédie commence bien entendu au XVIII^e siècle (cf. la bibliographie proposée par J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, 1986, p. 462-463 : *Textes du XVII^e et du XVIII^e siècle*). Les Poétiques se multiplient également, souvent inspirées d'Aristote et d'Horace. Sur la nostalgie du tragique et la disparition de la tragédie et sur la question d'une tragédie du XX^e siècle, la critique moderne a théorisé à l'infini. Cf. en particulier P. Szondi, *Versuch über das Tragische*, dans *Schriften I*, Francfort-sur le Main, 1978² (1^e ed. 1961), p. 149-286 et *Theorie des modernen Dramas*, 1956 (*Théorie du drame moderne*, trad. P. Pavis, Lausanne, 1983) ; G. Steiner, *The Death of Tragedy*, 1961 (trad. R. Celli, *La Mort de la tragédie*, Paris, 1965), I. Omesco, *La Métamorphose de la tragédie*, Paris, P.U.F., 1978. On n'oubliera pas, en part., la position spécifique de J.M. Domenach, *Le Retour du tragique*, Paris, 1967, selon qui les drames modernes de Beckett ou de Ionesco sont de véritables tragédies, mettant en scène la "vieille fatalité."

⁴ A. Lesky, Sophocle, Anouilh et le tragique, *La Revue Nouv.* 9, p. 234. A. Lesky a, par ailleurs, consacré à la tragédie et au tragique en Grèce des travaux d'une grande pertinence. Cf. *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, 1938 (trad. angl. *Greek Tragedy*, Londres-New-York, 1965) et son plus récent *Die tragische Dichtung der Hellenen* 3, völlig neubearb. u. erw. Aufl., 1972 (trad. angl. *Greek Tragic Poetry*, M. Dillon, New Haven et Londres, 1983).

⁵ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818 (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau revue par R. Roos, P.U.F., Paris, 1966). Sur la réflexion que Schopenhauer consacra au tragique, cf. A. Philonenko, *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980. Kierkegaard, Nietzsche, Unamuno poursuivent et développent cette réflexion.

Parallèlement au recul que prenait déjà la philosophie, des poètes comme Goethe travaillaient à définir le tragique. La définition proposée par le poète, proche de la réflexion de Schopenhauer sur les oppositions, est célèbre⁶ : "Tout tragique se fonde sur une opposition inconciliable : si une conciliation a lieu ou devient possible, il n'y a plus de tragique." De nombreuses études critiques modernes sont fondées sur cette idée de conflit : c'est d'ailleurs celle que reprenait J. Carrière au début d'un article⁷ consacré à la notion. Un autre courant de pensée naît avec Hegel : considérant au contraire que la notion de conflit, insuffisante en soi, doit être dépassée, il envisage le tragique d'un point de vue dialectique : la tragédie se caractérise au-delà des contraires, par un mouvement vers une synthèse qui tire des opposés les éléments positifs. Une telle conception tend à appliquer une interprétation du réel et de l'histoire à des textes littéraires, ce qui en fait une lecture systématique et forcée. Mais elle a tenté de rendre compte de certaines formes prises par la tragédie, en particulier la place très particulière qu'occupe toute tragédie grecque au sein d'une trilogie. La conférence d'Alain Michel⁸ évoque ce point à propos de la trilogie d'Eschyle et nous n'y insisterons pas. Tout le XIX^e siècle semble, en tout cas, occupé par ce débat autour de la notion de conflit tragique. Notre siècle, lui, n'a cessé de multiplier les mises en scènes, c'est-à-dire les "points de vue" sur la tragédie, reprenant les tragédies grecques pour les faire siennes, les adapter et les transposer pour en accentuer la "modernité"⁹. Recherche, là encore, du secret tragique par la coïncidence forcée de la tragédie antique et du temps

6 Cf. F. von Müller, *Unterhaltungen mit Goethe*, hrsg. von E. Grumach, Weimar, 1956, p. 118. Ce débat a été très précisément étudié par P. Szondi, *Versuch ...* 1978). Il est évoqué aussi par D. Lanza dans "La tragedia e il tragico", *I Greci, Storia, cultura, arte, società*, éd. S. Settis, I, *Noi e i Greci*, Turin, 1996, p. 469-505 et rappelé par V. Citti, "Médée et le problème du tragique, *Pallas*, 45, 1996, p. 47-55. On consultera aussi : U. Curi, *Metamorphosi del tragico fra classico e moderno*, Rome-Bari, 1991.

7 "Sur l'essence et l'évolution du tragique chez les Grecs", *R.E.G.*, 1966, p. 6-37 : 7. Aristote donne selon lui une définition insuffisante du tragique ("action d'un caractère élevé inspirant terreur et pitié"). Une définition qui ne prendrait pas correctement en compte cette notion de conflit (comme celle de Camus dans *Théâtre, récits et nouvelles*, Paris, 1964 qu'il cite) ne saurait, selon lui, être convaincante. C'est la notion de conflit qu'utilise aussi J.P. Vernant (*Mythe et tragédie deux*, Paris, 1995, p. 89) lorsqu'il définit la tragédie antique comme "jeu de forces contradictoires auxquelles l'homme est soumis, toute société, toute culture, au même titre que la grecque, impliquant tensions et conflits." Il conclut aussi sur l'idée d'une théorie de la condition humaine, "ses limites, sa nécessaire finitude."

8 Cf. *infra*. Cette réflexion bénéficie d'un recul de plusieurs mois après la tenue du colloque et s'appuie sur une lecture de toutes les communications.

9 Depuis le début du siècle, auteurs, adaptateurs et metteurs en scène n'ont pas cessé de considérer les textes tragiques grecs comme les supports d'une réflexion sur l'histoire et la société contemporaines. Citons l'exemple original d'O'Neill qui en 1931, dans son *Deuil* *sied à Electre*, transpose l'action de l'*Orestie* en Nouvelle-Angleterre à la fin de la guerre de Sécession. Innombrables sont, également, les allusions au nazisme ou, plus généralement, aux grandes figures modernes de tyrans, dans les mises en scènes les plus récentes. C'est un signe que, malgré le sentiment aigu de vivre une histoire tragique, notre époque demeure impuissante à en tirer la quintessence pour la création de tragédies nouvelles.

présent. La critique, celle de Jankélévitch, de Paul Ricoeur¹⁰ et d'Henri Gouhier¹¹ a introduit des interprétations nouvelles, fondées sur les notions de liberté, de fatalité ou de transcendance, sur le sentiment de la faute¹². Ces théories du tragique ont été, *a posteriori*, appliquées à l'Antiquité qui, nous le verrons, n'avait quant à elle élaboré qu'une théorie de l'émotion tragique. Pour ce qui est de la création, notre XX^e siècle, dépassant la nostalgie, s'est situé, comme on le sait, plutôt en deçà ou au-delà du tragique. En deçà, parce qu'une partie de la production dramatique moderne se présente, précisément, comme une mise en scène de cette nostalgie dont elle joue avec ironie ou désinvolture : les héros d'Anouilh rêvent du grand affrontement tragique, sans jamais l'atteindre. Les héros de Giraudoux et d'Anouilh sont tragiques en ceci seulement qu'ils attendent désespérément un tragique¹³. Au-delà, lorsqu'avec Brecht le théâtre refuse l'idée de destin et de fatalité¹⁴. En somme, si nous avons perdu la tragédie, le tragique au contraire, ou plutôt, le sentiment du tragique, nous habite.

Par sa formulation, notre sujet, "Rome et le tragique", n'eût sans doute pas convenu, en revanche, aux théoriciens de l'Antiquité, qu'ils fussent philosophes comme Aristote, grammairiens, poètes comme Horace ou spectateurs très éclairés, tel le Cicéron critique littéraire et amateur de spectacles aux jugements d'une sévérité toute classique. Dans un article qui devait ouvrir un débat en son temps passionné¹⁵, G. Ronnet notait que, si les Grecs avaient "composé des tragédies", ils n'avaient pas, en revanche, "parlé du tragique." Qu'en est-il à Rome? Notre "tragique" pouvait-il même faire partie du vocabulaire et de la pensée critique des Latins? H.D. Jocelyn rappelle très judicieusement¹⁶ que "les extensions métaphoriques de τραγῳδία en grec, *tragoedia* en latin sont très différentes de

¹⁰ Cf. par exemple sa bonne analyse "Sur le tragique", *Espir*, mars 1963.

¹¹ *Le Théâtre et l'existence*, Paris, 1952.

¹² Les auteurs s'engagent aussi dans cette réflexion. A propos des *Mouches*, Sartre précisait par exemple: "J'ai voulu traiter de la tragédie de la liberté en opposition à la tragédie de la fatalité."

¹³ "C'est propre la tragédie. C'est reposant, c'est sûr (...) Dans le drame on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin!" (Anouilh, *Antigone*). Cet "enfin!" présente, paradoxalement, le tragique comme une délivrance.

¹⁴ Dans *Schriften zum Theater*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1963, t. III "Shakespeare Studien", p. 144. Brecht s'irrite en ces termes contre ce destin dont la présence pèse sur ce qu'il appelle le "vieux théâtre" (il songe à Shakespeare mais sa critique s'applique aussi au théâtre antique): "Ce que nous trouvons dans le vieux théâtre, c'est une technique très au point qui lui permet de décrire l'homme comme un être passif(...) La question est posée par le destin, il ne s'agit que de résoudre la crise, hors du ressort de toute activité humaine, c'est une question éternelle, elle ne cessera de resurgir, aucune action ne la fera disparaître, elle n'est pas humaine en soi, jamais elle ne pourra s'identifier à une activité humaine(...) On peut certes, maîtriser le destin, mais ce n'est qu'en s'en accommodant; le *mauvais* sort peut être supporté, c'est là toute la maîtrise qu'il est possible d'en avoir."

¹⁵ "Le sentiment du tragique chez les Grecs", *R.E.G.*, 1963, p. 327-336. Trois ans plus tard, J. Carrière lui répondait par l'article cité plus haut (n.7).

¹⁶ Cf. la communication présentée *infra*.

celles subies par leurs emprunts dans les langues modernes." Pour ce qui est du domaine latin, on notera que l'adjectif *tragicus* revêt toujours le sens "de tragédie", "propre à la tragédie", "représenté dans la tragédie". L'extension "philosophique" du terme ne semble pas avoir existé et l'élargissement est uniquement technique (nous entendons par référence à la scène) ou littéraire. Les emplois de *tragoedia* les plus éloignés du sens premier sont des références péjoratives à l'emphase ou à la prétention: *tragoedia* pourra désigner "un discours prononcé dans un style pompeux", un ensemble de "grands mots". L'extension métaphorique concerne le ton, le style, l'écriture, la mise en œuvre dramatique, non le sens¹⁷. Proposer, dans le cadre d'un colloque, une série d'échanges sur "Rome et le tragique", c'était d'abord prendre en compte ce point de vue latin, étudier les glissements qui s'effectuent d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre, dans un cadre strictement limité par la référence à la scène. C'était prendre en compte les termes mêmes de Tite-Live¹⁸ qui définit comme un *scelus tragicus* le forfait qui favorisa l'avènement de Lucius Tarquin, ou ceux de Juvénal¹⁹ lorsqu'il évoque un "inceste de tragédie" à propos de Domitien amant de sa nièce. C'était étudier comment la tragédie sert à la fois de modèle pour la transposition ou la réécriture tragique des thèmes dans l'historiographie et dans la poésie, et de référence constante pour éclairer le sens d'un événement ancien ou contemporain. Il faut raisonner en effet en fonction de ce recul très particulier dont témoigne la production littéraire à Rome : tout en empruntant à la Grèce la plupart de ses schémas, la littérature latine projette aussi sur les œuvres dont elle se constitue une *imago sui* qui modifie considérablement les données du problème. La diversité même qui en résulte rend la question à la fois plus complexe (entendons par là plus difficile à appréhender dans une réflexion globale et unitaire) et plus simple aussi dans la mesure où, comme nous l'avons dit, la tragédie devient précisément modèle et référence.

L'idée de "tragique", appliquée à l'Antiquité, soulève quelques difficultés. La critique évoque souvent la théorie de Aristote sur ce qu'elle nomme "le tragique" : il s'agit là d'un emploi peut-être un peu ambigu du terme²⁰. Dans la *Poétique*, si τὸ γελῶν peut désigner "le comique" au sens technique du terme, le τὸ τραγικόν

¹⁷ Cf. Cicéron, *De or.* 1, 219 à propos de Crassus et de ses paroles grandiloquentes (*istis tragoediis tuis*) ou *De or.* 2, 205 qui critique le ton trop véhément, *tragoedias*, de certains discours traitant de bagatelles. Quintilien emploie la même image (6, 1, 36 : *in parvis quidem litibus has tragoedias mouere tale est, quasi si personam Herculis et cothurnos aptare infantibus uelis.*)

¹⁸ 1, 46, 3.

¹⁹ 2, 29 : *tragico pollutus adulter/concubitu...*

²⁰ S. Saïd en fait un titre de la bibliographie publiée dans *Metis, Théâtre grec et tragique*, vol. II, 1-2, 1988, p. 430; cf. aussi V. Cessi, *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*, Francfort-sur-le Main, 1987. D'autre part, le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, procède par glissements incessants des notions "d'effet tragique" ou d'"émotion tragique" à celle de "tragique" (cf. p. 250, 251, 253, 258). Plus généralement, à propos du tragique dans la tragédie antique, cf. M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico*, Turin, 1955; D. Lanza, "La tragedia e il tragico"..., 1996, p. 469-505; V. Citti, "Médée et le problème du tragique", *Pallas*, 45, 1996, p. 47-55.

susceptible de désigner "le tragique" ne lui est pas, quoiqu'on en ait dit, explicitement opposé²¹ comme notion diamétralement inverse. Les deux catégories ne fonctionnent pas du tout selon le même schéma. Le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot précise²² que la comédie "donne forme dramatique au comique" puisqu'elle travaille sur le risible, le ridicule. Il existerait bien, comme l'indique Aristote à propos d'Homère (48 b), un comique "préexistant" (entendons "existant avant le texte") alors que le tragique, lui, n'est jamais "préexistant": seuls les sujets σπουδαῖα existent avant la mise en œuvre dramatique. Il n'y a pas, en somme, de "sujet tragique"; ce qui est τραγικόν est littéraire et fictif quand le γελοῖον participe de la réalité observable. Bien sûr, on admettra que, chez Aristote, "le tragique" est "l'émotion" ou "l'effet tragique" tels qu'il les définit lui-même dans sa *Poétique*. Le tragique ne peut être que le produit d'un texte, c'est-à-dire, plus précisément, l'effet d'une mise en œuvre littéraire, la conséquence de la succession des actions. L'expression la plus exacte de cette idée nous paraît être: τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, "l'effet produit par la tragédie" ou τὸ τῆς τέχνης ἔργον, "l'effet de la mise en œuvre littéraire" ou encore τὸ αὐτῆς, "l'effet propre à la tragédie" (par comparaison avec l'épopée), dont on peut rapprocher, malgré un apparent paradoxe, οἰκεία ἡδονή, "le plaisir propre à la tragédie"²³: cet effet est le plaisir qui, provenant de la frayeur et de la pitié, engendre la *catharsis*. On ne saurait définir de tragique chez Aristote en dehors de cette émotion, et lorsque le philosophe présente Euripide comme "le plus tragique des poètes", ou évoque les tragédies "les plus tragiques"²⁴, c'est toujours en fonction de l'effet produit qu'il raisonne. Le tragique n'existerait donc pas en dehors du contexte de la réception du texte de la tragédie.

Horace n'a pas développé, quant à lui, de véritable théorie du tragique. Ce qui importe dans son *Art Poétique* est la définition du ton tragique, le *tragicus color*²⁵. Il

21 À γελοῖον substantivé le philosophe oppose plutôt τὰ σπουδαῖα, les sujets "nobles", caractéristiques de la tragédie. La critique ne lève pas vraiment l'ambiguïté que crée inévitablement l'emploi d'un binôme comique/tragique appliqué au texte d'Aristote: qu'appelons-nous "le comique"? S'agit-il pour nous de l'effet littéraire, d'un produit de l'art dramatique ou, simplement, de ce qui fait rire? La traduction de τὸ γελοῖον par "le comique" est-elle même toujours fondée?

22 *op. cit.* (cf. *supra* n. 20) p. 178.

23 *Poét.*, 52 b 30; 62 b 12; 62 a 11; 53 a 36; b11; 59 a 21... En 56 a 20 l'expression τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον est l'équivalent de la formule négative οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν.

24 *Poét.* 53 a 25. A propos de "l'émotion tragique" ou de "l'effet tragique" que nous nommerons donc "le tragique", Aristote a recours à un double langage, très éclairant précisément sur la question qui nous occupe. Tantôt le discours est normatif et théorique, tantôt il se réfère à des œuvres existantes et raisonne en fonction de leur succès. C'est sans doute parce que le texte théâtral antique était conçu comme portant en soi, de manière implicite, sa propre mise en scène (contrairement à la conception moderne du spectacle). Aristote peut ainsi passer d'un discours à l'autre sans rompre la logique de son raisonnement.

25 Cf. v. 236, *tragico...colori*. C'est encore le respect du ton propre à chaque genre qu'évoque le terme au pluriel, *colores* v. 86. La tragédie ne doit pas user de vers légers (*levis...uersus*, v.

semble esquisser une théorie du tragique lorsqu'il demande au poète de ressentir lui-même les émotions qu'il veut provoquer²⁶. Mais c'est de douleur (*dolendum*) et de pleurs (*flere*) qu'il s'agit, c'est-à-dire du pathétique : le fondement même du raisonnement d'Aristote est modifié. D'autre part, Horace ne s'exprime ici, encore une fois, qu'en termes de style et de ton, en fonction de sa théorie du *decorum* : les mots de la douleur doivent être en harmonie avec le personnage qui les prononce. Les théories latines du tragique, s'il en existe, semblent être plutôt des théories de l'écriture tragique. Le passage maintes fois cité de l'*Epître à Auguste* (v. 166) *nam spirat tragicum*, "car il a du souffle tragique", s'intègre dans une réflexion sur la transposition latine (*digne vertere*) des textes tragiques grecs et, une fois encore, sur le style, qualifié de "sublime" (qui "tend à la grandeur") et "vigoureux" (*sublimis et acer*). C'est vraisemblablement chez Cicéron (puis chez Quintilien) que nous pourrions trouver une ébauche de théorie (encore se dessine-t-elle surtout en creux et par définition négative). Lorsqu'il évoque les orateurs Caius Titius²⁷ ou Julius Caesar Strabo²⁸, Cicéron évoque ce que nous pourrions nommer une perte du tragique : Caesar Strabo, auteur de tragédies, réussit par son *urbanitas*, sa *suavitas*, et son langage manque de force. Adeptes du trait piquant, Caius Titius a porté sur la scène des tragédies *parum tragice*, "avec trop peu de sens (?) tragique"²⁹. Une remarque du *Brutus* nous intéresse particulièrement : paradoxalement, Caius Titius, auteur tragique, eut pour émule Afranius, auteur connu de comédies *agatae*, qui imita sans doute son éloquence et ses traits d'esprit. Sans définir précisément un tragique latin, Cicéron souligne l'ambiguïté, selon lui fâcheuse, qui marque la production tragique de son époque et, par l'introduction de mots d'esprits, d'un ton léger, la rapproche de la comédie. Cicéron limite sa critique au ton et au style et sera suivi en cela par Horace et Quintilien. Il met toutefois l'accent sur un point que nous avons souligné au début de cette introduction : les modèles grecs ont beau avoir défini des sujets et une action tragiques, les réécritures latines, dès la fin de l'époque républicaine, peuvent tout remettre en question. Un tragique rhétorique, une rhétorique tragique, peuvent-ils exister, puisque Cicéron emploie lui-même, avec prudence mais ironiquement, l'expression *tragicus orator*?³⁰ Le phénomène de réécriture peut-il

231) et ne saurait employer un langage terre à terre que dans les cas particuliers de héros comme Télèphe ou Pélée dont la situation interdit toute expression grandiloquente.

²⁶ A.P., 102-103 : le passage est analysé dans ce volume par G. Aricó. Cf. aussi Sénèque, *De ira*, 2,17, 1, que G. Mazzoli ("Il tragico in Seneca", *Lexis*, 15, 1997, p. 79-91: 84.) rapproche du passage d'Horace et d'Aristote *Poét.* 55 a 30-32.

²⁷ *Brutus*, 167.

²⁸ *Brutus*, 177.

²⁹ Mais ne convient-il pas plutôt de traduire "au style trop peu tragique"? Cicéron (*De or.* 3,30) évoque d'ailleurs en termes similaires les œuvres de César, pleines de traits d'esprit, qui traitent les sujets tragiques (*res tragicas*) "sur un ton presque comique", *paene comice*. Quintilien (10, 198) fait le même genre de remarque à propos de Pomponius Secundus *quem senes parum tragicum putabant*. C'est bien aussi au ton tragique que font référence Valère-Maxime (5,8, intr., *comicae lenitatis ... tragicarum asperitatis*) et Aulu-Gelle (2,23,21, à propos de Cécilius).

³⁰ *Brutus*, 203 : il s'agit d'un orateur contemporain, Sulpicius.

effacer le tragique, ou au contraire le recréer, quand Aristote le faisait dépendre uniquement de la succession des actions? C'est, rappelons-le, au nom d'une envahissante rhétorique que la critique du XIX^e siècle a condamné les œuvres dramatiques de Sénèque, refusant de les considérer comme des tragédies. Mais ces réécritures latines devaient aussi, inévitablement, être des réécritures du sens, puisque les auteurs tragiques républicains, d'après les fragments conservés du moins, semblent avoir procédé à une refonte des intrigues. Dans ce cas, il faut déplorer, sur ce point, une béance, un manque dans l'expression théorique des Latins. C'est donc des textes eux-mêmes, fragments ou tragédies de Sénèque, qu'il faudra extraire une théorie du "tragique romain" dépassant celle de "l'expression tragique". Existe-t-il, en soi, un tragique universel (nous préciserons occidental) et éternel, celui que définirait la tragédie grecque, et que le reste de la littérature dramatique aurait tenté au cours des siècles suivants, de retrouver avec plus ou moins de bonheur?³¹ Peut-on oublier la valeur de l'histoire et, s'il existe vraiment un "homme tragique", est-il à ce point "transhistorique"? Que nous reste-t-il aujourd'hui de ce qu'était l'émotion tragique d'un spectateur grec? Que nous reste-t-il de l'influence du contexte qui devait jouer sur le degré d'émotion? Voilà une autre série de questions qui, dans le cas de Rome, où naquit la tragédie historique, doivent être prises en compte.

La définition d'Aristote semblait insuffisante à J. Carrière qui avait sans doute raison. Depuis, la critique a montré les insuffisances de certains concepts aristotéliens appliqués à la tragédie. Tout d'abord, nous devons peut-être définir non pas un tragique mais des tragiques : A. Rivier a entrepris, par exemple, de montrer qu'il existe un tragique propre à chaque auteur³². Selon les critères aristotéliens, Sénèque n'est pas un auteur tragique. Le XIX^e siècle a présenté Sénèque comme un auteur enclin à l'ostentatoire, au spectaculaire, à l'exposé rhétorique, toutes choses qui ne seraient plus à proprement parler tragiques, mais proches de l'horreur, de la cruauté, du débat d'idées. Plus récemment, la critique a tenté de montrer qu'il existait un tragique sénèqueen dont la théorie aristotélienne ne saurait rendre compte³³. Pour définir et analyser ce tragique, les méthodes divergent, comme les résultats. La première consiste à rassembler et à interpréter, dans l'œuvre morale de Sénèque, les passages qui tendent à définir une esthétique dramatique propre à Sénèque, pour la comparer à "l'application" qui constituent dans ce cas les tragédies. La deuxième consiste à adopter un point de vue moderne, et, reprenant les notions évoquées plus haut de conflit, de liberté, de destin,

31 J.P. Vernant dans *Mythe et tragédie deux*, Paris, 1995, p. 84, considère que la tragédie grecque antique a défini un "homme tragique", un "plan" où, "au sein de la culture occidentale" ... "chacun pourra désormais faire l'expérience du tragique, le comprendre, vivre en son for intérieur". Mais peut-on oublier l'importance de l'histoire dans "sentiment tragique" ou "l'émotion tragique"? Le tragique, on le sait, n'est pas propre à toutes les civilisations (l'Inde ancienne ne semble pas avoir connu ce tragique).

32 Cf. *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944 ; "Eschyle et le tragique", *Études Lettres*, 1963, n°2.

33 Cf. G. Mazzoli, *art. cit.* (cf. *supra* n. 26) ; I. Opelt, "Senecas Konzeption des Tragischen" dans *Senecas*, p. 92-128 ; F. Dupont, *L'Acteur-roi*, Paris, 1985 ; *Les monstres de Sénèque*, Paris, 1995.

les appliquer *a posteriori* à ces textes antiques. On dégage alors l'originalité du traitement sénéquien ou son influence sur la tragédie classique en Europe. La troisième tend à définir, à partir du texte même des tragédies, les particularités dramatiques qui permettront de reconstituer une théorie du tragique chez Sénèque, en soulignant le traitement spécifique de notions comme le *furor* ou le *nefas*³⁴. On considère parfois que Saint-Augustin développe au IV^e siècle une théorie du "plaisir tragique"³⁵. De fait, les spectacles dramatiques dont traite Saint-Augustin dans ses *Confessions* (III, 2) posent problème : s'agit-il de tragédies régulières ou plutôt de pantomimes, comme nous le croyons et comme le suggère l'expression *aerumna...saltatoria*, "infortune..de ballet"? Dans le cas de pantomimes, d'où naîtrait l'émotion tragique? Le texte parle de *luctuosa et tragica* : comment traduire cet adjectif? Est-ce un équivalent de "douloureux", "affreux"? Faut-il conserver la référence à la scène, puisque la pantomime conservait la trame des tragédies? Nous ne saurions affirmer que Saint-Augustin développe là une "théorie du tragique" : il s'agit d'une condamnation peu objective de l'inutile sympathie qu'éprouve le spectateur devant les malheurs fictifs. Il n'est en aucune façon question de l'œuvre dramatique elle-même dont nous ne savons pas grand chose (Saint-Augustin ne mêle-t-il pas les références dans un souci de généralisation?). L'insistance sur les larmes du spectateur, la mention des amants unis dans la honte puis séparés, qui évoquent presque le mélodrame et les thèmes de mimes connus, nous incitent à la plus grande prudence.

Mais, à Rome, le tragique dépend-il exclusivement de l'entrée en littérature? Si nous admettons qu'il existe un tragique préexistant ou originel qui serait grec, inhérent au modèle, à l'interprétation du mythe, à la succession des actions qu'il propose, alors il faut envisager qu'à Rome, toute réécriture, toute représentation aussi de ces histoires constitue une "remise en jeu" de ce tragique fondateur. Toute mise en scène peut y devenir une mise à l'épreuve d'un tragique grec transposé. Lorsqu'on sait qu'il existe, dans toute représentation de comédie, un comique "surajouté", un comique de gestes propre à la représentation et à l'invention de l'acteur, ne doit-on pas, à Rome, envisager aussi certains effets tragiques en fonction de la représentation? On sait, par exemple, combien le détournement comique du geste sérieux préoccupe les auteurs d'époque impériale³⁶. Cela traduit-il, à une époque tardive, le sentiment profond d'une

34 À ce propos, il est dommage que la critique se laisse aller sans discernement à l'*error* : nous trouvons dans un ouvrage récent (J. M. Thomasseau, *Drame et tragédie*, Paris, 1995) la notion de *scelus nefas* présentée comme "entité romaine intraduisible" pour laquelle on propose l'équivalent "crime contre l'humanité". Intraduisible, elle l'est forcément, puisque l'expression, constituée de deux substantifs, ne saurait exister en latin. On pourrait tout au plus parler, mais Sénèque ne le fait pas, de *scelus nefarium*!

35 Cf. M. Borie, M. de Rougemont, J. Scherer, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*, Paris, 1982, p. 30.

36 Cf. Pétrone, 59, 7 à propos des homéristes dont Trimalcion détourne le geste guerrier, ou Lucien, (*Somn.* 26) sur les acteurs qui, en jouant les rôles tragiques de Cécrops, Sisyphe ou Téléphe font un faux pas et tombent au milieu du théâtre : le masque se brise, le visage se couvre de sang, on voit le cothurne déformant un pied auquel il n'est pas adapté. En révélant les grossières ficelles de la représentation tragique, ces bévues tuent le tragique. Le

"fragilité" du tragique devenu plus difficilement perceptible, plus difficilement compréhensible ou moins adapté? La question est importante, elle semble parcourir toute l'histoire de la représentation dramatique à Rome. Dès l'époque républicaine, certaines représentations semblent avoir, selon les circonstances, inventé un tragique nouveau. On songera aux effet tragiques créés uniquement par la gestuelle comme celui que décrit le *Pro Sestio*³⁷ à propos de la comédie *togata* d'Afranius, le *Simulans*. Il arrive aussi que certains gestes viennent doubler la gestuelle tragique proprement dite pour accentuer l'effet tragique par polysémie : les passages bien connus et souvent commentés du *Pro Sestio*³⁸ de Cicéron pourraient être étudiés selon cette problématique du dédoublement et du détournement du geste par déplacement du référent, la tragédie mythologique renvoyant alors à la tragédie du temps présent. Il semble bien qu'il ait existé à Rome un sentiment aigu du tragique, celui de vivre une histoire tragique, né de la faveur des spectacles tragiques eux-mêmes. Ce sentiment est la conséquence de la dramatisation de la vie politique et sociale à Rome. Il explique, entre autres, les interprétations tragiques d'un historien comme Tacite.

Proposer une réflexion sur "Rome et le tragique", c'était aussi tenir compte des progrès récents de la recherche française dans le domaine de la tragédie latine. Au cours des dix dernières années, plusieurs ouvrages importants ont paru, consacrés aussi bien à la tragédie républicaine qu'au théâtre de Sénèque. F. Dupont a publié en 1991 aux éditions de l'Imprimerie Nationale, une traduction des tragédies de Sénèque qui a rendu (ou donné si, comme le pensent certains érudits, ces œuvres ne subirent jamais l'épreuve ultime et fondamentale de la représentation) à la scène des textes qui, depuis, ont ouvert à l'art dramatique des voies nouvelles. On a parfois le sentiment que vient de s'ouvrir là un coffre aux trésors où puisent aujourd'hui plusieurs metteurs en scène français en quête de renouvellement. *Phèdre* a été représentée à Toulouse en 1991, Jean-Pierre Vincent a monté le *Thyeste* au théâtre des Amandiers en 1994 et, au moment même de notre colloque, Jean-Claude Fall mettait en scène *Ceïpe* à Montpellier.

Plus récemment encore, deux publications ont permis de relire les textes tragiques latins : l'édition des fragments d'Accius par Jacqueline Dangel, Paris, C.U.F., 1996 et le premier volume des tragédies de Sénèque par F.R. Chaumartin, Paris, C.U.F., 1996 qui tient compte en particulier du remarquable travail d'édition d'O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford, 1986. Ces travaux sont indispensables à toute élaboration théorique, car avant toute réflexion sur une notion aussi vaste que le tragique, il convient de pouvoir correctement lire et interpréter les textes tragiques eux-mêmes. Quant à la bibliographie sur la tragédie latine, elle est si abondante, depuis un demi-siècle, en France comme à l'étranger, que nous ne saurions ici proposer un état de la question. On consultera bien entendu, pour la tragédie républicaine, les excellentes bibliographies de H.J. Mette, "Die römische Tragödie und die Neufunde zur

tragique peut dévier vers le comique à cause de la simple apparence de l'acteur : cf. Lucien, *La danse*, 76 à propos d'un Hector trop petit ou d'un Capanée trop grand.

37 *Pro Sestio*, 118.

38 *Pro Sestio*, 121-126.

griechischen Tragödie für die Jahre 1945-1964", *Lustrum* 9, 1964, p. 5-211, et de A. de Rosalia, "Rassegna degli studi sulla tragedia latina arcaica" (1965-1986), *BSL*, 1989, p. 76-144 (ainsi que toutes les bibliographies présentées dans le *Bollettino di Studi Latini* pour les auteurs républicains) et, pour Sénèque, B. Seidensticker-D. Armstrong, "Seneca tragicus 1878-1978" dans *ANRW* 2.32; 2, Berlin-New-York 1985, p. 916-968 et, en complément, A. Borgo, "Alcuni recenti studi su Seneca tragico" (1981-1993), *BSL* 24, 1994, 584-606.

Je remercie tout particulièrement, au nom du CRATA, G. Aricó qui a procuré à notre équipe les numéros des Actes du séminaire sur la tragédie latine organisé régulièrement à Palerme. Ce séminaire rassemble des chercheurs venus de diverses universités italiennes, notamment Pavie, Rome, Vérone avec lesquels ce colloque nous a permis d'entrer en contact. Ces Actes, difficilement accessibles à l'étranger, constituent un instrument de travail indispensable à tout chercheur spécialiste de la tragédie latine. Je remercie également les membres du CRATA qui m'ont encouragée et aidée dans la préparation de ce colloque : Jean Soubiran, qui, lors de l'ouverture du colloque, a prononcé une allocution émouvante et Mireille Armisen-Marchetti qui s'est chargée, comme lui, de plusieurs invitations.

L'efficacité du Centre de Promotion de la Recherche Scientifique qu'il n'est plus besoin de présenter ici a, comme toujours, impressionné tous les participants. Pierre Fraixanet et ses diligents associés ont fait preuve, là encore, d'un dynamisme, d'une exactitude, d'une amabilité et d'une conscience professionnelle rares. Je remercie également Nathalie Vitse pour sa gentillesse et sa diligence dans le travail de saisie et de mise en page, et Hélène Guiraud, rédactrice de *Pallas*, qui a bien voulu accueillir dans sa revue les Actes de ce colloque.

Cette manifestation n'aurait pas eu lieu, enfin, sans les subventions accordées par le Conseil Régional Midi-Pyrénées, le Conseil Général de la Haute Garonne et le Conseil Scientifique de l'UTM auxquels va toute notre gratitude. Nous remercions enfin Jean-Pierre Maurel et, en son nom, l'UFR de Lettres et Langues Anciennes qu'il a dirigé avec tant d'ardeur, pour la contribution qu'il a bien voulu nous accorder.

Il nous a permis de se pencher sur un poète qui fut un temps une victime et d'écouter
 l'histoire de son œuvre (..) et d'écouter l'histoire de son œuvre. Nous connaissons tous ce
 héros. Ode et son et ce très beau très exotique par ce fait d'être. Nous nous
 souvenons des moments du héros malheureux qui l'inspire et l'inspire parce qu'il
 l'inspire et va traîner dans les boues infimes. Il faut donc accueillir la légende de la
 fin de ce poète qui meurt d'amour en pleine jeunesse, "comme tombe au bout du pré la
 fleur qui en passant a touché la charrette." C'est en, en effet, bien digne du tragique
 romain.

Michel BRESSOLETTE

Vice-président du Conseil d'Administration
 de l'Université de Toulouse-Le Mirail